



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## **Psychosomatik: Diskurs und Poetik im Expressionismus**

Witt, Sophie

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-170005>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Witt, Sophie (2017). Psychosomatik: Diskurs und Poetik im Expressionismus. In: Eichhorn, Kristin; Lorenzen, Johannes S. Wahnsinn : Expressionismus 6/2017. Berlin: Neofelis Verlag, 13-23.

**Expressionismus**

**06/2017**

# **Wahnsinn**

**Herausgegeben von  
Kristin Eichhorn  
Johannes S. Lorenzen**

**Sonderdruck**

**Neofelis Verlag**

# Psychosomatik

## Diskurs und Poetik im Expressionismus

Sophie Witt

Fragt man nach ‚Geisteskrankheiten‘ im Expressionismus, gibt es vermehrt solche, die man psychosomatisch nennen kann: deren Leid sich am Körper ausagiert. Obwohl der Expressionismus vordergründig das Geistige privilegiert, ist hier eine Hinwendung zum Körperlich-Kreatürlichen beobachtbar. Interessiert sich Psychosomatik – verallgemeinert gesprochen – für die psychischen Ursachen somatischer Symptome, ist es nicht nur der Status der Psyche, sondern immer auch der Status des Körpers, der darin zur Debatte steht: Während die medizinische Fachdisziplin Psychosomatik sich erst nach 1945 systematisch entwickeln wird, geht einer ihrer Kernaspekte auf Sigmund Freuds und Josef Breuers *Studien über Hysterie* (1895) zurück: Mit „Konversion“ ist dort das komplizierte Verhältnis von psychischen Krankheitsursachen und somatischen Symptomsprachen bezeichnet.<sup>1</sup> Psychosomatik ist so immer auch Poetik: Es geht um ‚Körperzeichen‘ und -praktiken und deren Les- bzw. Unlesbarkeit, die dem Psychosomatischen eine darstellungslogische Dimension eintragen. Psychosomatik ist zudem genuin performativ – nicht nur werden Symptome hervorgebracht, sondern auch die Rollenverteilungen der therapeutischen *settings* immer wieder neu verhandelt. Insofern verwundert nicht, dass es besonders die Dramen- und Theaterliteratur um 1900 ist, die das Feld der Psychosomatik fasziniert aufnimmt. Nach einigen – wenigen – Schauplätzen dieser Faszination fragt der folgende Beitrag.

1 Josef Breuer / Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, bes. S.105. Vgl. etwa die neuere Bestimmung der psychosomatischen Konversion als „Verwandlung seelischer Inhalte in körperliche Symptome“ (Thure von Uexküll: *Grundfragen der psychosomatischen Medizin*. Reinbek: Rowohlt 1963, S.82).

## 1. Anamnese zwischen Soma und Psyche:

### Atemnot und Eiterbeulen

Steigen wir ein mit einer Szene aus Fritz von Unruhs *Dietrich* (*Die Entscheidung*) (entstanden zwischen 1945 und 1957), dem letzten Teil der in den 1910er Jahren begonnenen Trilogie *Ein Geschlecht*, die als von Unruhs expressionistisches Hauptwerk gilt; besonders der dritte – ‚verspätete‘ – Teil kann als eine kritische Wiederholung expressionistischer Problemstellungen gelesen werden.<sup>2</sup>

Irene

Atemnot?

Dietrich

Wie beim Ersticken!

Irene

Doktor? Ich bin's!

Verzeihen Sie die Störung! Yes! 'ne Herzattacke!

Seit gestern schon die dritte...<sup>3</sup>

Worunter Dietrich leidet, so erfahren wir im Folgenden, ist keine Herzkrankheit. Auf Anweisung des Arztes verabreicht Irene „[n]ur Pflanzenstoffe! harmlos!“, denn, so stellt sie erleichtert fest: „Ich danke Gott, daß Du nicht krank! Die Untersuchung / ergab's!“<sup>4</sup> Die „Untersuchung“ findet im Prolog statt, der im New York der 1950er Jahre spielt, im Zimmer eines Arztes. Die Szene zwischen Arzt, Dietrich und Irene changiert sonderbar zwischen Schulmedizin und Psychotherapie. Während die Schwester per Visitenkarte das „Ehepaar Dietrich“ als nächsten Patienten ankündigt, scheint es zunächst nur Dietrich zu sein, der die zu kurierenden Symptome mitbringt: Schlafstörungen und allgemein „Unrast“. Dietrich selbst ist es auch, der eine psychische Ursache seiner somatischen Symptome annimmt – „im Geist“ liege der Grund.<sup>5</sup> Der Arzt hingegen, offenbar kein Psychosomatiker, richtet die Aufmerksamkeit ganz aufs Organische –

2 Siehe zur Rezeption der ersten beiden Teile als expressionistisches Hauptwerk sowie *Dietrich* als nachgeholtem Expressionismus Manfred Durzak: Nachgeholter Expressionismus? Zur Vollendung von Fritz von Unruhs Dramen-Trilogie „Ein Geschlecht“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 18 (1974), S. 559–605.

3 Fritz von Unruh: *Dietrich* (*Die Entscheidung*). In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: Dramen II, hrsg. v. Hanns Martin Elster. Berlin: Haude & Spener 1973, S. 177–393, hier S. 198–199.

4 Ebd., S. 199.

5 Ebd., S. 179.

Arzt *lächelt*

Wir werden die Organe heilen.

Dietrich

Geist – ist doch kein Organ?

Arzt

Er wuchs mit Ihnen –

Und wird vergehen mit den Organen!<sup>6</sup>

Er verordnet ein Röntgenbild, das keine Ursache liefert; Dietrich ist nicht krank, „in den Gedärmen nicht, vielleicht im Hirn“, schlussfolgert der Arzt. Und tatsächlich entwickelt Dietrich in der folgenden Szene regelrechte Wahnvorstellungen: „lauter Gesichter! Fratzen“.<sup>7</sup>

Dass ein Arzt um 1950 keine Psychotherapie verordnet, ist nicht so sonderbar; auffällig ist aber, dass in von Unruhs Prolog durchaus eine solche Szene stattfindet, jedoch – mit der entsprechenden erotischen Aufladung – zwischen Arzt und Irene. Zur Markierung des Wechsels tritt die „Schwester mit Dietrich ab“, um die „X-Rays [...] von den Gedärmen“ zu erstellen; der Arzt sitzt am Schreibtisch und nimmt eine neue Patientenkarte zur Hand. Analog zu den von Michel Foucault beschriebenen Techniken der Preisgabe – die sich über die Jahrhunderte vom Bußsakrament abgelöst haben, um als Techniken in die verschiedenen Disziplinen zu wandern, u. a. in Medizin und Psychiatrie –, bringt der Arzt seine Patientin nicht einfach zum Sprechen, sondern zu geflüsterten Geständnissen – er bezeichnet sich sogar als „Beichtiger“.<sup>8</sup> Als Störfaktor im Procedere der Anamnese behauptet Irene, an Gedächtnisschwund zu leiden: eine Art (inszenierter) Verdrängungsvorgang, der den Beichtvater weiter anspornt. Sie leide am „Versinken“ der Vergangenheit, so kommt heraus, was sich als Symptom eines Eingriffs in die Zukunft deuten ließe: Dietrich und Irene haben sich gegen Fortpflanzung entschieden, mit dem Ziel, „[d]en Zeugungstrieb [zu] veredeln“ – „[Heiligung] des Sexus“ –, wobei Dietrich Irene zur Abtreibung bewegt hat.<sup>9</sup> Was als ‚Entsöhnung‘ von dem „Lustgestöhn im Rausch des Fleisch’s“<sup>10</sup> bezeichnet wird, macht v. Unruhs Text implizit zu jenem von Foucault benannten „Archiv der Lüste des

6 Ebd.

7 Ebd., S. 199.

8 Ebd., S. 189.

9 Ebd., S. 189, 190, 192.

10 Ebd., S. 193.

Sexes“, zu dem Medizin und Psychiatrie beitragen, seit sie „Geständnis-Wissenschaft“ sind.<sup>11</sup>

Mit seiner Fokussierung auf die Askese aber scheint das Drama gar nicht primär an der Struktur der Offenlegung interessiert zu sein. Von Unruhs Text partizipiert zwar an der allmählichen Etablierung der Psychosomatik als medizinischer Fachdisziplin – einem Prozess, der sich nicht zufällig maßgeblich im New York der späten 1930er und 40er Jahre vollzieht, wo nicht nur von Unruh, sondern eine ganze Reihe deutscher und österreichischer Ärzte und Psychoanalytiker im Exil leben. Gesucht wurde im Anschluss an Freud, aber auch Georg Groddeck nach einem Verständnis von Krankheiten als „symbolische[n] Äußerungen des Menschen“.<sup>12</sup> Von Unruhs *liaison* mit der Psychosomatik ist aber nicht nur älter, sondern scheint gar nicht vor-dergründig an der *Erklärung*, sondern mehr an der *Inszenierung* der Symptome interessiert zu sein. So schreibt er nach der Fertigstellung des dritten Teils der Trilogie eine Einführung, die sich vor allem auf die beiden ersten Teile – entstanden 1915/16 und 1917–1920 – bezieht. Hier inszeniert sich der Autor selbst als psychosomatisch erkrankt:

Gegen Ende des Krieges [WK I, S. W.] brach plötzlich eine seltsame Krankheit bei mir aus. Es begann damit, daß zunächst an meinen Füßen die Zehen vollkommen vereiterten. Die Ärzte dort konnten sich absolut nicht erklären, was es sei.<sup>13</sup>

Etwas später dann wird ein „großer Züricher Arzt [der Psychoanalytiker Iwan Bloch, S. W.] eine „Entzündung des Nervensystems“ mit der psychosomatisch geschulnten Formel erklären: „Aus Ihnen eitert der Krieg heraus!“<sup>14</sup>

11 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff/ Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 67–68.

12 Georg Groddeck: *Symbole und Krankheit*. In: Ders.: *Krankheit als Symbol. Schriften zur Psychosomatik*, hrsg. v. Helmuth Siefert. Frankfurt am Main: Fischer 1983, S. 112–128, hier S. 122.

13 Zit. n. Hanns Martin Elster: Nachwort. In: Unruh: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 395–435, hier S. 413.

14 Ebd., S. 414.

## 2. Prekäre Körper, prekäre ‚Ganzheitlichkeit‘

Ist ‚Geist‘ auch *das* Signalwort der 1910er Jahre,<sup>15</sup> bricht das Somatische nicht zuletzt durch die Kriegserfahrung in den Expressionismus ein: Es gibt ‚versehrte‘ Körper und neue Symptome wie diverse Kriegstraumatisierungen, die sich als ‚männliche Hysterie‘ äußern.<sup>16</sup> Auf der diskursiven und poetischen Ebene ist das Interesse an der Psychosomatik verbunden mit der Suche nach einem „Neuen Pathos“. <sup>17</sup> So liest sich noch von Unruhs späte Einführung als pathetische Inszenierung:

Ich sah unsere Gegenwart in einer großen apokalyptischen Verwirrung. Ich hörte, wenn ich schlaflos und von Schmerzen gequält im Bett lag, die Schreie der Verwundeten! Ich hörte das Stöhnen der Sterbenden auf dem Schlachtfeld ... In fast unerträglichen Qualen wurde ich von Zweifeln an unserer ganzen Moral und unseren Rechtszuständen irre. Ich befand mich in höllengleichen Landschaften, die durchwimmelt waren von Teufeln! Gesichter, wie ich sie gesehen hatte in „Gefechtsständen“ – Gesichter, wie sie mir am „Toten Mann“ und dem völlig zerbombten Fayettewäldchen vor Verdun begegneten!<sup>18</sup>

Auffällig ist vor allem die auf Intensivierung zielende additive Häufung in der Beschreibung. Durch den wiederholten Modus des Ausrufs ist der Text aber nicht nur Beschreibung der damaligen Gegenwart, sondern unterstreicht zugleich seine ‚gegenwärtige Performanz‘. Der Schreibende, so scheint diese poetische Strategie nahezulegen, revitalisiert, erlebt erneut das damalige Affektspektrum qua Niederschrift. Entsprechend endet die Passage mit einem Verweis auf das ‚gerade Erlebte‘; die Beschreibung der Vergangenheit wird zur ‚erlebenden‘ Schreib-Szene: „Die Teufel des Hieronimus Bosch waren nur blasse Träume eines Malers gegenüber der *gerade erlebten Wirklichkeit*.“<sup>19</sup>

Dergestalt wird das Schreiben der Trilogie explizit als Therapie der (Kriegs-)Traumatisierung inszeniert – als ‚von der Seele schreiben‘:

15 Vgl. allg. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler 2010, S. 61–66.

16 Vgl. exemplarisch Mark S. Micale: *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness*. Cambridge, MA: Harvard UP 2008; Wolfgang U. Eckart: *Medizin und Krieg. Deutschland 1914–1924*. Paderborn: Schöningh 2014, bes. S. 136–161, 301–318.

17 Vgl. exemplarisch Stefan Zweig: Das neue Pathos (1908/09). In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart: Metzler 1982, S. 575–577.

18 Zit. n. Elster: Nachwort, S. 413.

19 Ebd. (Herv. S. W.).

„Ich stand vom Krankenlager auf und schrieb, ohne über die Form auch nur nachzudenken, – diesen ‚Platz‘ der Verbrechen [den zweiten Teil der Trilogie: *Platz. Ein Spiel*, S. W.] nieder.“<sup>20</sup> Die Logik der Symptomentstehung und -lösung folgt dabei dem Schema der ‚Abreaktion‘, das Freud und Breuer in den *Studien über Hysterie* beschreiben. Hysterische Symptome werden dort als „Effekte und Reste von Erregungen“ klassifiziert, „welche das Nervensystem als Traumen beeinflusst haben. Solche Reste bleiben nicht übrig, wenn die ursprüngliche Erregung durch Abreagieren oder Denkarbeit abgeführt worden ist.“<sup>21</sup> Auf diesen „eingeklemmten Affekt“ zielt Freuds/Breuers sogenannte „kathartische Methode“: „Es ist nun verständlich, wieso die hier von uns dargelegte Methode der Psychotherapie heilend wirkt. *Sie hebt die Wirksamkeit der ursprünglich nicht abreagierten Vorstellung dadurch auf, daß sie dem eingeklemmten Affekte derselben den Ablauf durch die Rede gestattet [...]*.“<sup>22</sup> Anders aber als in der von Foucault beschriebenen Logik der Beichte scheint es bei der kathartischen Methode nicht schlicht um das *Aussprechen* zu gehen, sondern vor allem um die affektive – und damit: *quasi-szenische Wiederholung*:

Wir fanden nämlich, anfangs zu unserer größten Überraschung, *daß die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen, und wenn dann der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schilderte und dem Affekt Worte gab.* Affektloses Erinnern ist fast immer völlig wirkungslos; der psychische Prozess, der ursprünglich abgelaufen war, muss so lebhaft als möglich wiederholt, in statum nascendi gebracht und dann „ausgesprochen“ werden.<sup>23</sup>

Indem die expressionistische Suche nach besagtem „neuen Pathos“ in expliziter Anlehnung an Friedrich Nietzsche und in Ablehnung der idealistischen Kunstphilosophie auf eine „elektrische Entladung von Gefühl zu Gefühl“<sup>24</sup> oder eine „erhöhte psychische Temperatur“<sup>25</sup> zielt, nimmt sie auch Freuds/Breuers Katharsis-Konzept auf. Dieses

20 Elster: Nachwort, S. 413.

21 Breuer / Freud: *Studien über Hysterie*, S. 105.

22 Ebd., S. 40–41 (Herv. i. Orig.).

23 Ebd., S. 30 (Herv. i. Orig.). Zu diesem szenischen Prinzip der kathartischen Methode vgl. v.a. auch die Krankengeschichte der Frau Emmy v. N., in der Freud die szenische Wiederholung gegenüber der reinen *talking cure* stark macht (ebd., S. 66–124).

24 Zweig: *Das neue Pathos*, S. 575.

25 Kurt Hiller: Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets (1910). In: Anz / Stark (Hrsg.): *Expressionismus*, S. 439–440, hier S. 440.



basiert auf Jacob Bernays Neulektüre der aristotelischen Katharsis, nicht mehr als die seit Gotthold Ephraim Lessing gängige moralische Läuterung *von* den Leidenschaften, sondern als quasi-physiologisch-medizinischer Reinigungsprozess *durch* die willentliche Erregung der Leidenschaften.<sup>26</sup> Während die *Hysterie-Studien* diesen energetischen Katharsis-Begriff vor allem therapeutisch nutzbar machen wollen, verweist Freud später explizit auf den Zusammenhang von Theater und Affektsteigerung:

[W]enn der Zweck des Schauspiels dahin geht, „Furcht und Mitleid“ zu erwecken, eine „Reinigung der Affekte“ herbeizuführen [...], so kann man dieselbe Absicht etwas ausführlicher beschreiben, indem man sagt, es handle sich um eine Eröffnung von Lust- oder Genussquellen aus unserem Affektleben [...].<sup>27</sup>

Nicht nur bei Freud, sondern auch in der expressionistischen Kunsttheorie schließen an diesen neuen Pathosbegriff vor allem wirkungsästhetische Überlegungen an (so etwa bei Wassily Kandinsky). Es ist, wie Thomas Anz bemerkt, ein Forschungsdesiderat, „die Vielfalt der literarischen Emotionalisierungstechniken in der Literatur des expressionistischen Jahrzehnts zu untersuchen“.<sup>28</sup> Das kann natürlich auch hier nicht geschehen; ich möchte aber versuchen, einen Aspekt einer Produktionsästhetik des expressionistischen Pathos herauszustellen. Kann der Expressionismus als „Ausdruckskunst des starken Gefühls“ beschrieben werden,<sup>29</sup> so werden die im Text diskursivierten Körper zum begehrten Ausdrucksmedium. Als gutes Beispiel nochmal von Unruh:

Da erwachte ich aus dem Rausch plötzlicher Schaffenslust eines Tages, am ganzen Körper vereitert. Zum Beispiel bildeten sich in den Handflächen wie im Eis eines zugefrorenen Sees lauter Bläschen, – und so tief sie hinunterreichten, so tief löste das Fleisch sich mit fürchterlichem Geruch auf. Das gleiche bildete sich am Kopf und um den Leib! Ich wurde für neun Monate bettlägerig.<sup>30</sup>

26 Vgl. Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* [1857], hrsg. v. Karlfried Gründer. Hildesheim: Olms 1970; Patrick Primavesi: Theater, Szene und Spiel. In: Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2006, S. 271–276, hier S. 272–273.

27 Sigmund Freud: Psychopathische Personen auf der Bühne (1942 [1905–6]). In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, hrsg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 163–168, hier S. 163.

28 Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 165.

29 Ebd., S. 162.

30 Zit. n. Elster: Nachwort, S. 414.

Dass am Körper das Leid zum Ausdruck kommt, schreibt auch Kasimir Edschmid in *Über den dichterischen Expressionismus* (1918): „Der Kranke ist nicht nur der Krüppel, der leidet. Er wird die Krankheit selbst, das Leid der ganzen Kreatur scheint aus seinem Leib“<sup>31</sup>. Ist der Körper aber einmal dergestalt zum Ausdrucksmedium erklärt, stellt sich die Frage nach seiner Lektüre – mehr noch: nach der Lesbarkeit der Körperzeichen. So ist es kein Zufall – und auch mehr als nur Verweis auf das lustvoll-theatrale *setting* von Patientin und Therapeut –, dass von Unruhs Irene Schauspielerin ist und Lulu in Wedekinds *Erdgeist* spielte.<sup>32</sup> Die Lulu nämlich, die der Männerwelt das kleinere Übel gewesen wäre, wäre sie tatsächlich nur jene *femme fatale*, als die sie gerne gelesen wurde: „Schlange“, „Urgestalt des Weibes“, „wahre[s] Tier, [...] wilde[s], schöne[s] Tier“.<sup>33</sup> Tatsächlich aber ist das ‚Gefährliche‘ an Lulus Körper – nicht nur in der frühen, zensierten Fassung der *Monstretragödie* (1894) –, dass er sich nicht, wie Marianne Schuller mit Verweis auf Jacques Lacan zeigt, zu jenem „elementar Gegebene[n] [...] Ursprüngliche[n]“<sup>34</sup> machen lässt. Lulu ist immer schon: Spiel mit den Zeichen, und zwar diesseits der kulturellen, symbolischen Ordnung. Es ist u. a. ihre ‚hysterische‘ Ohnmacht, die diesen Punkt unterstreicht:

Lulu:

Warum haben Sie mich denn nicht ruhig in Ohnmacht fallenlassen und im stillen dem Himmel dafür gedankt?

Schön:

Weil ich leider keinen Grund hatte, an deine Ohnmacht zu glauben!<sup>35</sup>

31 Kasimir Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus (Auszug). In: *Theorie des Expressionismus*, hrsg. v. Otto F. Best. Erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 2007, S. 55–67, hier S. 58.

32 Unruh: Dietrich, S. 188. Vgl. Rudolf Kaysers emphatische Einschätzung: „Am Anfang steht Wedekind. Er ist der erste Expressionist; die Intensität seiner Gefühle durchbricht die Konventionsmauern seines Jahrhunderts.“ (Zit. n. Paul Pörtner: Vorwort. In: Joachim Schondorff (Hrsg.): *Deutsches Theater des Expressionismus. Wedekind, Lasker-Schüler, Barlach, Kaiser, Goering, Jahn*. München: Langen Müller 1962, S. 7–22, hier S. 13.

33 Frank Wedekind: *Lulu*. Stuttgart: Reclam 1989, S. 8–9. Zur *femme fatale* vgl. Ruth Florack: Erotik als Provokation und Projektion. Zu Frank Wedekinds Lulu. In: Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Lulu von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 19–28, hier S. 19–22.

34 Marianne Schuller: Lulu oder das Geheimnis der Szene. In: Gutjahr (Hrsg.): *Lulu von Frank Wedekind*, S. 107–116, hier S. 110.

35 Wedekind: *Lulu*, S. 70.

Zur Verhandlung steht hier nicht die Echtheit oder Falschheit der Körperzeichen, sondern – viel grundsätzlicher – der nicht vorhandene Grund, von dem aus über beides überhaupt entschieden werden könnte. Wie Freuds/Breuers Hysterikerinnen, deren Symptome sich beständig wandeln, wird Lulu zur Projektionsfläche der ‚männlichen‘ Bilder und Lektüren, während „das begehrte Subjekt unter dem Namen Weiblichkeit versperrt [ist]“. <sup>36</sup> Was dann bleibt, benennt Groddeck – nebenbei – in seinem Aufsatz „Unbewußtes und Sprache“ (1926) als „Spiel mit der Sprache, weiter nichts.“ <sup>37</sup>

Es kann als ein ironischer Kommentar zu diesem Zeichen-Spiel der Körper gelesen werden, dass in von Unruhs *Dietrich* die ‚Verdrängung‘ psychosomatischer Symptom- und Darstellungslogiken als eine Sehnsucht nach Ordnung und Sichtbarkeit der Körper ausgewiesen wird:

Arzt

Sehn Sie sich's an! Ihr Corpus, – wunderbar!

*er zeigt die Aufnahmen vergrößert*

Dietrich *stauend vor den Filmen*

Jedes Organ, – höchst sinnreich! welcher Aufbau des

Darms im Becken! fast harmonisch... <sup>38</sup>

Während auch Röntgenbilder ganz offensichtlich der „Auslegung bedürfen, [...] Anlass zu komplexen, keineswegs rein wissenschaftlichen Erzählungen [geben]“ <sup>39</sup>, tritt in der hiesigen ‚Bildbeschreibung‘ vor allem eine Sehnsucht nach unmediatisierter, epiphanieartiger Sichtbarkeit zu Tage. Aber mehr noch: Der sichtbare Körper artikuliert mithin die Sehnsucht nach harmonischer Organizität:

Dietrich

Blutkreislauf, Zellen, Atome, – alles wie ein Wunder...

Arzt *nicht*

Wird es gestört, dies Wunder, dann –

Irene

Was? dann?

36 Schuller: Lulu, S. 110.

37 Georg Groddeck: Unbewußtes und Sprache. In: Ders.: *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, hrsg. v. Helmuth Siefert. Frankfurt am Main: Fischer 1978, S. 97–104, hier S. 104.

38 Unruh: Dietrich, S. 193.

39 David B. Morris: *Krankheit und Kultur. Plädoyer für ein neues Körperverständnis*, aus d. Engl. v. Barbara Steckhan / Thomas Wollermann / Bernhard Jendricke. München: Kunstmann 2000, S. 335.

Arzt *grinst*

Dann sind wir eben krank.

Dietrich

Welch Gottgeheimnis!

Und so ist jeder Mensch gebaut?

Arzt:

Yes! jeder.<sup>40</sup>

Fragt man also, welchen Stellenwert der Diskurs der Psychosomatik im Expressionismus einnimmt, so lässt sich ausblickend spekulieren: Nicht nur ein Krankheits-, sondern ein *Menschenbild* findet Verhandlung. Im oft beschworenen ‚erneuerten Menschen‘ klingt Johann Gottfried Herders ‚ganzer Mensch‘ wider, der zur diskursiven Geburtsstunde des Psychosomatischen im 18. Jahrhundert gehört.<sup>41</sup> Wo Psychosomatik auftaucht, so ließe sich weiter spekulieren, strebt sie nach ‚Ganzheitlichkeit‘, sieht sich aber diversen Bewegungen der ‚Spren-gung‘ ausgesetzt – auf diskursiver und ästhetischer Ebene. Psychosomatik wird im Expressionismus expliziter politisch gewendet, etwa in Konzepten des ‚Volkskörpers‘ oder der ‚Menschheitsfamilie‘: Nicht nur in von Unruhs Trilogie *Ein Geschlecht*, sondern auch in Texten wie Ernst Tollers *Hinkemann* (1921–22) oder – weniger offensichtlich – bei Walter Hasenclever. So ist z. B. *Der Sohn* (1914) durchzogen von psychosomatischer Symptomlogik – die in jener absurden Lösung der Handlung gipfelt, in der dem Sohn, zum Vätermord entschlossen, der Vater vor der gezückten Pistole am Herzschlag wegstirbt: offenbar als Reaktion auf die psychische Konfliktlage. Aufgefangen wird diese Kontingenz der psychosomatischen Kreatur und der Dramaturgie in der letzten Szene: Während die gängige Lesart des Stücks auf die Bewegung der Rebellion gegen die väterliche Autorität und die Befreiung der Generation der Söhne abhebt, erzählt der andere Teil des *double plot* von einer Sehnsucht nach (verlorener) versöhnlicher ‚Ganzheit‘: „Vermischt sich Heimat mit dem Wunderland“,<sup>42</sup> „[d]enn dem Lebendigen mich zu verbünden, / hab ich die Macht des Todes nicht gescheut.“<sup>43</sup>

40 Unruh: Dietrich, S. 194.

41 Vgl. zur Entstehung der Psychosomatik im 18. Jahrhundert Marion Schmaus: *Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778–1936)*. Tübingen: Niemeyer 2009.

42 Walter Hasenclever: *Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten*. Stuttgart: Reclam 1994, S. 110.

43 Ebd., S. 111. Bei Hasenclever wie auch in von Unruhs *Ein Geschlecht* ist es die Figur der Mutter, die für diese neue / alte Ganzheit steht.

Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass das expressionistische Theater im Anschluss an Konzepte des ‚Gesamtkunstwerks‘ nach einem ‚Totaltheater‘ suchte,<sup>44</sup> während diese ‚Ganzheit‘ zugleich immer von jenen nicht nur antagonistischen, sondern *dissoziativen* Kräften bedroht ist, die die expressionistische Dramatik in so besonderem Maße prägen: Geist und Körper, Logos und Sexus (einschlägig etwa bei Oskar Kokoschka, der nicht umsonst als „Gründer des expressionistischen Theaters“<sup>45</sup> gehandelt wird).

Dass das bei weitem kein reiner Thematismus ist, kann ein letztes Mal mit von Unruh gezeigt werden: Die psychosomatische ‚Sprengkraft‘ entwickelt hier nicht nur jenen Hang zum allumfassenden Pathos, sondern zeigt sich zugleich als Dissoziation bis in die Sprache hinein: *Dietrich* durchmischt das Deutsche der Figurenrede mit englischen Sprachpartikeln. Das betont nicht nur die Exilsituation der Figuren, sondern unterstreicht zugleich den letztlich prekären Status jedweder Zeichen und ihrer Lesbarkeit – sowie die ‚Zerrissenheit‘ der kommunikativen Szene, mithin – in diesem konkreten Fall – der in Aussicht stehenden Heilung. So geht jene eingangs zitierte Szene folgendermaßen weiter:

Irene  
 Atemnot?  
 Dietrich  
 Wie beim Ersticken!  
 Irene *eilt zum Telephon*  
 Doktor! ich bin's! ich bin's!  
 Verzeihen Sie die Störung! Yes! 'ne Herzattacke!  
 Seit gestern schon die dritte ... Unterbrochen?  
*legt den Hörer hin.*

An Diskurs und Poetik der Psychosomatik scheint genau diese Dopp-  
 lung zur Debatte zu stehen: Die Sehnsucht nach Glück und Ord-  
 nung und das Wissen um deren abschließende Unmöglichkeit.<sup>46</sup> Vor  
 allem in diesem Sinne wird der psychosomatische ‚Wahnsinn‘ zum  
 Politikum.

<sup>44</sup> Vgl. Pörtner: Vorwort, S. 10–11.

<sup>45</sup> Ebd., S. 10.

<sup>46</sup> Vgl. zu diesem Doppelmoment Elisabeth Bronfen: Die Sprache der Hysterie als Reartikulation des humanistischen Projekts im Zeichen der Geschlechterdifferenz. In: *figurationen* 0 (1999), S. 20–34, hier bes. S. 32–34.